التصريع في وسط القصيدة
(نماذج من الشعر الجاهلي)

صالح عبد العظيم الشاعر

الملخص

يدور البحث حول قضية عروضية هي (التصريع في وسط القصيدة)، باستعمال المنهج الوصفي الدلالي، وفي إطار خطة بحث ممنهجة على النحو التالي:

تمهيد: يحتوي على:

1-موسيقى القصيدة العربية وأساس وزنها.

2-أهمية القافية

3-قيمة التصريع في الشِّعر.

4-تحرير المصطلح: تصريع أم تقفية؟

المطلب الأول: عرض النماذج.

المطلب الثاني: التحليل والتفسير.

بالإضافة إلى عناصر الخطَّة اللازمة، من مقدمة وخاتمة وفهارس.

وقد احتوى البحث على جميع نماذج هذه الظاهرة في دواوين كل من: امرئ القيس بن حجر الكندي، ولبيد بن ربيعة العامري، وعنترة بن شداد العبسي، والأعشى الكبير، والنابغة الذبياني، وعبيد بن الأبرص، والمثقب العبدي، وأوس بن حجر، وحاتم الطائي.

مــــقدمــــة:

الحمد لله رب العالمين، وصلَّى الله وسلَّم وبارك على عبده ورسوله سـيِّدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أمَّا بعد:

فموضوع هذا البحث واحدة من القضايا العروضية الخاصة بالشعر العمودي، هي قضية (التصريع في وسط القصيدة)؛ حيث هي قضية لم تطرح على بساط البحث من قبل، مع كونها جديرةً بالتسجيل والتحليل والتفسير، شأنها شأن كل قضايا العروض في الشعر العربي.

ومن الأسئلة الَّتي كانت منطلقًا للبحث حول هذه القضية:

1- ما حجم ظاهرة التصريع وسط القصيدة في الشعر العربي عمومًا والجاهلي خصوصًا؟

2- ما محدِّدات ورود هذه الظاهرة؟

3- هل هناك أحكام خاصة بالتصريع في وسط القصيدة تميِّزه عن التصريع في أوَّلها؟

4- هل لهذه الظاهرة آثار دلاليَّة؟

ومِمَّا شجَّعني على المضي قدمًا في هذا البحث: أنِّي وجدت التصريع في وسط القصيدة شائعًا في عموديَّات الشعر العربي على اختلاف عصوره، وغلب على ظنِّي أنه عنصر فنِّي له خصائص وأغراض، ثمَّ رجعت البصر إلى النقاد والمصنفين في علوم الشعر فلم أجد في تفسيره سوى قول ابن رشيق إنَّ الشاعر ربَّما صرَّع في غير الابتداء " إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذٍ بالتصريع إخبارًا بذلك وتنبيهًا عليه"[1]، وما شاكل ذلك من تفسير.

ولمَّا لم يكن هذا التفسير كافيًا فيما يبدو لي، عزمت على بحث الموضوع بحثًا وافيًا بدقَّة؛ لعلني أصل إلى أسباب أو علل تفسِّر وجوده، وتعلِّل استعماله، وتبيِّن دلالاته وخواصَّه، وجعلت الخطَّة لتحقيق الأهداف المرجوَّة من البحث على النحو التالي:

تمهيد: يحتوي على:

1- موسيقى القصيدة العربية وأساس وزنها.

2- أهمية القافية

3- قيمة التصريع في الشِّعر.

4- تحرير المصطلح: تصريع أم تقفية؟

المطلب الأول: عرض النماذج.

المطلب الثاني: التحليل والتفسير.

بالإضافة إلى عناصر الخطَّة اللازمة، من مقدمة وخاتمة وفهارس.

وقد اقتصرت في العنوان والنماذج على أدب العصر الجاهلي؛ حرصًا على العودة إلى جذور الشعر العربي وأصوله؛ حيث هي أكثر التصاقًا بالعروض الخليلي وأشد التزامًا بقوانينه ومفاهيمه، وكان لاثنين من العلماء النصيب الأكبر في مرجعيَّة هذا البحث؛ نظرًا لتنظيرهما لموضوع التصريع بشكل واضح في الجانب الوصفي خاصة، وهما: قدامة بن جعفر (ت327هـ) في كتابه (نقد الشعر)، وابن رشيق القيرواني (ت456هـ) في كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده).

والدواوين التي شملها البحث على سبيل الاستقصاء واستخرج كل ما فيها من نماذج لهذه الظاهرة هي:

1- ديوان امرئ القيس بن حجر الكندي.

2- ديوان لبيد بن ربيعة العامري.

3- ديوان عنترة بن شداد العبسي.

4- ديوان الأعشى الكبير.

5- ديوان النابغة الذبياني.

6- ديوان عبيد بن الأبرص.

7- ديوان المثقب العبدي.

8- ديوان أوس بن حجر.

9- ديوان حاتم الطائي.

هذا، وأسأل الله التوفيق والسداد، والعصمة عن الزلل والخطأ، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

تمهيد

أولاً: موسيقى القصيدة العربية وأساس وزنها:

تعدُّ موسيقى الشعر أهم ملامحه؛ حيث يتميز بها عن النثر، كما يقول ابن رشيق: "الوزن أعظم أركان حدِّ الشِّعر"[2]، وإذا كانت اللغة في تحليلها تخرج على أربعة مستويات، هي: الصوت، والصرف، والنحو، والدلالة؛ فإن لغة الشعر تقتضي مستوى خامسًا هو الموسيقى، وهي ذلك العنصر الناتج عن امتزاج المستويات الأربعة في ذلك القالب الفنِّي المسمَّى: "الشِّعر".

وفي موسيقى الشِّعر مبدأ صحيح، يمثِّل منطلقًا واضحًا للتحليل، ويثبت البحث العلمي صحَّته، وهو " أنَّه ليس في الشِّعر شكليَّة مطلقة، وليست عناصره الصوتيَّة الإيقاعيَّة لمجرد الدندنة أو استهواء المتلقِّي بالموسيقى، وإنما يُفترض لهذه العناصر الشكلية أن تكون متناغمة مع المضمون والمعنى الَّذي يحمله النص، وأن تساهم في تحقيق ترابط عناصره وتماسكها"[3].

ويقترح بعض الباحثين أنَّ الوزن في الشعر قد يكون كميًّا يرتِّب المقاطع على أساس طولها، وقد يكون مقطعيًّا يعتمد على عدد المقاطع في كلِّ بيت، وقد يقوم الوزن على أساس النغمة، أو على أساس النبر، كما يفترض أن الشكل الموسيقي في لغة ما يرتبط بالنظام الصوتي لمقاطع النثر في هذه اللغة[4].

وبنظرة تفصيلية يتَّضح جليًّا أن موسيقى الشِّعر تقوم على أساس أربعة عناصر متآزرة فيما بينها، هي: الصيغة، والتفعيلة، والسجع، والكم الوزني.

1- فالصيغة لا بدَّ من مراعاتها في وزن الشعر، وخاصة في كلمة القافية، ويتضح الخلل بسبب إهمالها في أنواع السناد المختلفة.

فليس سناد التأسيس سوى اختلاف الصيغة بين "مُكرِمُ" و "سالِـمُ" على سبيل المثال، وكذا سناد الردف اختلاف الصيغة بين "سَمْت" و"بَيْت"، إلى غير ذلك من أنواع السناد.

2- وكذلك التفعيلة قد تتغير بأنواع جائزة من الزحافات والعلل المقبولة، فإذا خرج التغيُّر عن تلك الأنواع دخل في دائرة الزحاف القبيح، وإذا اشتدَّت مفارقته لها عُدَّ خطأً وخرج من دائرة الشِّعر إلى دائرة النثر.

وقد سمَّى قدامة هذا النوع من الخروج عن العروض: (التخلُّع)، وعرَّفه فقال: "أن يكون قبيح الوزن، قد أفرط تزحيفه، وأخرجه من باب الشعر الذي يعرف السامع

له صحة وزنه في أول وهلة إلى ما ينكره..."[5]، وكذلك سمَّاه المرزباني: (الرمــل)، وقال إنَّه: "كلُّ شعر ليس بمؤلَّف البناء، ولا يحدُّون فيه شيئًا، إلاَّ أنه عيب"[6].

ومصداق ذلك أنَّا نجد صاحبَ العمدة يتحدث عن معلَّقة عبيد بن الأبــرص فيقول: "فإنها كادت تكون كلاما غير موزون بعلة ولا غيرها، حتى قــال بعــض الناس: إنها خطبة ارتجلها فاتَّزن له أكثرها"[7].

فالملاحَظ هنا أن القول الذي حكاه ابن رشيق قد نسب هذه القصيدة بــسبب كثرة زحافها إلى فن نثري هو الخطابة، وأخرجها من فن الشعر.

3- ومراعاة السجع أمر تحكمه قوانين القافية، وبالخروج عنهــا تنــتج عيــوب الروي، كالإكفاء والإجارة وغيرها.

فالطاء لا تكون رويا في قصيدة دالية، والحروف المتباعــدة المخــرج لا تكون قوافيَ في قصيدة واحدة.

4- أما الكم الوزني فأعني به ترتيب الحركات والسكنات داخل البيت والعدد الكلــي لها، والذي ينتج عن إهماله اختلال الوزن على صورة من ثلاث: إما بــالخروج إلى صورة أخرى من البحر، أو الخروج إلى بحر آخر، أو إلى نثر غير موزون.

ففي قول امرئ القيس في معلقته:

ويَــوْمــًا عَــلَــى ظَــهْــرِ الكَثِــيبِ تَعَذَّرَتْ ....

يُلاحَظ أنه لو حُذف المتحرِّك الأوَّل في البيت (الواو) لخرج الشطر عن بحر الطويل وأصبح شطرًا من الكامل.

وكذا هذا البيت من مشطور الرجز:

قد جبر الدين الإله فجبر

لو حُذف السبب الخفيف من أوَّله لتحول إلى شطر من الرَّمَل.

ولمراعاة الكم الوزني كان (الخزم) ظاهرة محدودة الورود في المــوروث الشعري، فأكثر ما جاء منه إنما كان بحروف العطف، وقُيِّد نظريًّا بأربع حركــات حدًّا أقصى، ولا يكاد يقع في العجُز؛ لخروجه على مبدأ الكم الوزني[8].

وفي الحقيقة إن القافية تأتي في الشعر تتويجًا لالتزام الشاعر بهذه العناصر الأربعة المذكورة، فكل العناصر تصب في صالح القافية، وتخدمها وزنًا ومعنًــى، ولا تخرج عن الطريق إليها مطلقًا.

ثانيًا: أهمية القافية:

تعدُّ القافية ركنًا من أهمِّ أركان موسيقى الشِّعر، وهي ذلك العنصر الصوتي الذي تُختم به المقاطع الصغرى في الشعر (الأبيات)، ويقابلها في النثر: السجع، وفي القرآن الكريم: الفاصلة.

وليست أهمِّيَّة القافية في رصِّ كلمات متشابهة في مقطعها الأخير وحسب، فذلك أهون خصائصها شأنًا؛ لأنه لا تمايز بينها وبين السجع في تلك الحالة، والقيمة الحقيقية للقافية – كما تبدو لي – تتلخَّص في ثلاثة أمور:

أولها: ارتباطها بالبيت الذي ترد فيه، وكونها متوافقة معه من حيث السياق النحوي معنى وإعرابا، ومن حيث كونها واردة في موضعها الصوتي الصحيح من الحركات والسكنات بلا زيادة ولا نقص.

والثاني: كونها تُسلِم البيت إلى تاليه بمعنى صحيح، من غير أن يُخِلَّ هذا الإسلام باستقلال البيت عن أخيه، ولهذا عُدَّ التضمين عيبًا.

والثالث: كونها عنصر الوقف الإجباري المتَّفق عليه دوريًّا بنهاية كل بيت، فعنصر الإنشاد قد يختلف في أدائه بين منشد وآخر في وسط البيت، أمَّا القافية فلا خلاف فيها على مستوى القراءة والإنشاد معًا.

يقول د. مدحت الجيار: "بدأ اهتمام الشاعر بصوتيات النص الشعري من القافية؛ لأنها تحتاج إلى حسابات خاصة داخل الوزن حتى يصل إلى العروض والضرب، مستفيدًا من خبرته الشعرية التجريبية في السماع والكتابة"(9)، وعلَّل هذا الاهتمام بالقافية بـ"ديمومة هذه القافية حتى نهاية النص الشعري"(10).

وقد تكلم قدامة بن جعفر عن القافية وارتباطها مع مكونات الشعر، فذكر أنها تأتلف مع معنى سائر البيت(11)، وترتبط به عن طريق التعلُّق بأمرين، هما: النَّظم له، والملاءمة لما مرَّ فيه(12).

ونظرًا للارتباط الوثيق بين القافية وموضوع هذا البحث أعرض هنا بعض الخصائص الَّتي تضفي على القافية أهمِّيَّة، وتجعلها ضرورة فنِّيَّة:

1- القافية الموحدة من أهم عناصر الوحدة العضوية في القصيدة(13).

2- القافية وسيلة أمان واستقرار تجعل الطريق واضحة أمام المتلقي(14).

3- توحي القافية بوجود نظام ما في ذهن الشاعر، وبتنسيق الفكر لديه، ووضوح الرؤية، وقوة التجربة، وسيطرته التامة على القصيدة(15).

4- تؤثِّر القافية في نفس القارئ وتجذبه، وتضيف إلى القصيدة نغمًا وجوًّا موحيًا[16].

5- أساس التقسيم في الشعر مختلف عنه في النثر، النثر مقسَّم إلى جمل، والشعر مقسَّم إلى أبيات[17].

6- الجملة هي وحدة الكلام، والبيت هو وحدة الشعر[18].

7- نظام النثر يحسن فيه الوقف على آخر الجمل، ونظام الشعر يلزم فيه الوقف على نهاية البيت (القافية)[19].

8- الوقف على نهاية الجملة قيمة دلالية تدل على اكتمال معنى الجملة، والوقف على قافية البيت قيمة شعرية تدل على اكتمال دورة وحدة الإيقاع (البيت) [20].

9- البيت في الشعر وحدة إيقاع للقصيدة، والجملة في النثر وحدة دلالية للكلام[21].

10- للوقف على البيت دلالة على اكتمال معنى جزئي من معاني النص الشعري[22].

11- ومناط هذا الوقف هو القافية، ولذلك فالقافية في حدِّ ذاتها عنصرٌ من عناصر التماسك في النَّصِّ الشِّعري[23].

12- يتبادل مفهوم البيت في النصِّ الشعري مع مفهوم الجملة في النثر، وكثيرًا ما يتداخل المفهومان[24].

13- تعدُّ القافية من المعاني الجزئية المهمَّة في ربط النصِّ الشِّعري؛ فهي متَّصلة بمعنى البيت (أفقيًّا) من جهة، وببقية قوافي النص (رأسيًّا) من جهةٍ أخرى[25].

ثالثًا: قيمة التصريع في الشعر:

بداية، يذكر ابن رشيق للتصريع سببًا هو " مبادرة الشاعر القافية؛ ليُعلَم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور"[26]، أي أنَّ قرع الأسماع بالقافية الواردة في صدر المطلع وسيلة لتنبيه السامع إلى أنَّه بصدد الاستماع إلى فنِّ الشِّعر، لا غيره من فنون القول.

وهذا تعليل أجد ترددًا في قبوله؛ لأنَّ العنصر الَّذي يمثِّل أساس التنبيه إلى الشعر هو طريقة إلقائه، وخاصَّة بالتأنّي في البيت الأول، ثمَّ يأتي الوقف على قافية المصراع الأوَّل عنصرًا ثانويًّا داعمًا لطريقة الإلقاء المتأنّية، فتعليل ابن رشيق صواب، لكن الأجدر عدم قصر سبب التصريع عليه.

ولأهمية التصريع في ابتداء القصائد، وكونه أحد ركائز عمود الشِّعر؛ عدُّوا عدم الالتزام به معيبًا، فمن عيوب القوافي عيبٌ سُمِّي: "التجميع"، وعرَّفه قدامة بأنَّه: "أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهيِّء لأن تكون قافية آخر البيت، فتأتي بخلافه"(27).

وقد بيَّن ابن رشيق مقدار ظاهرة التصريع لدى الشُّعراء حين صرَّح أنَّهم "جعلوا التصريع في مهمَّات القصائد فيما يتأهَّبون له من الشعر"(28).

ويدعم قول ابن رشيق المذكور آنفًا، ما لاحظتُه في شعر الجاهليِّين عمومًا، حين لم أجد للتصريع ورودًا في القطع التي تقل عن سبعة أبيات، إلا مرة واحدة، ولا في الأبيات المفردة التي أُرسلت مثلاً، ولا في الأبيات التي قيلت ارتجالاً واقترنت بمناسبة أو حدث.

وفي بيان بعض فوائد التصريع وسط القصيدة يقول قدامة بن جعفر: "وربما أغفل بعض الشعراء التصريع في البيت الأول فأتى به في بعض من القصيدة فيما بعد ... وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"(29).

ويقول: "وربَّما صرَّعوا أبياتًا أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"(30).

أي أنه يمكن القول بعبارة أخرى إن في هذه الظاهرة دلالة على اقتدار الشاعر وتمكنه من أدوات قصيدته، لا سيَّما الإيقاعية منها، وفيها أيضًا زيادة في الموسيقية الداخلية للقصيدة.

ومن أجناس الشِّعر الَّتي استثمرت هذه الموسيقيَّة: المسمَّط، والمخمَّس، والمشطور، والمنهوك(31).

رابعًا: تحرير المصطلح: تصريع أم تقفية؟

فرَّق ابن رشيق بين التصريع والتقفية، حيث ذكر أنَّ التصريع: "ما كانت

عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"، أمَّا التقفية فهي "أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء، إلا في السجع خاصة"[32].

ومع هذا التفريق فقد عرض بعض نماذج التصريع وسط القصيدة وسماه تصريعًا، ولم يفرِّق بين ما ورد فيه تغيير وما ورد بتساوي الجزءين وعدم الزيادة أو النقص.

ولهذا اعتذر عن ذلك بقوله: "وقولنا في شعر امرئ القيس وعنترة وغيرهما مما يستأنف: مصرَّع، إنما هو مجاز وجري على عادة الناس؛ لئلا يخرج عن المتعارف... "[33].

وأنا في هذا البحث تابعٌ له في المصطلح، أدخلتُ الجميع تحت مصطلح "التصريع"، ما كان منه بتغيير بزيادة أو نقص، وما كان من غير تغيير.

وقد انتقد د. كشك ابنَ رشيق في إيراده مصطلح (السجع) عند قوله عن التقفية: "فلا يتبع العروض الضرب في شيء، إلا في السجع خاصة" فقال: "وقد خانه التعبير عن المماثلة هنا بالسجع؛ لأن العلاقة بين الشطرين ليست علاقة منثور بمنثور، وإنما علاقة موزون بموزون"[34].

وليس هذا ممًا يُنتقد على ابن رشيق، بل أراه أصاب المحزّ؛ لأنَّ علاقة العروض بالضرب في حالة البيت المقفّى خرجت عن العلاقة الوزنية، نظرًا لعدم التغيير بزيادة أو نقص، واكتفت بالعناصر الّتي لا علاقة لها بالوزن، حيث التماثل هنا في صوت الحرف، وحركته، لا في وزنه، ولا في ترتيب حركاته وسكناته والناقص منها والزائد، فلهذا أصبحت العلاقة بينهما هنا أقرب إلى السجع الموسوم بأنه مصطلح نثري.

المطلب الأول

عرض النماذج

خرجتُ من استقرائي للدواوين المشار إليها في المقدمة باثنين وثلاثين نموذجا لظاهرة التصريع في وسط القصيدة، وهذا بيانها:

1- تسعة من هذه النماذج وقعت في ديوان امرئ القيس، وهو رائد هذه الظاهرة بلا شك، حيث تمثل نماذجها في شعره 28.12 % من إجمالي النماذج المطروحة في البحث الحالي، وليس هذا فحسب، بل إن أربعة من هذه النماذج وردت الظاهرة فيها أكثر من مرة.

2- يليه في الكثرة: ديوان الأعشى الكبير، بستة نماذج تمثل 18.75 % من النماذج.

3- وبعدهما ديوان عنترة العبسي، بخمسة نماذج تمثل 15.62%.

4- ثم ديوان عبيد بن الأبرص، بأربعة نماذج تمثل 12.5%.

5- وبعده كل من: لبيد بن ربيعة، وأوس بن حجر، وحاتم الطائي، بنموذجين لكل منهم، ونسبة 6.25% لكل منهم.

6- وأقل الدواوين احتواء على هذه الظاهرة، ديوان النابغة الذبياني، حيث احتوى على نموذج واحد وحسب، يمثل 3.12 % من النماذج.

وفي عرض هذه النماذج حرصت على إثبات رقم كل بيت قبله؛ إشارة إلى موضعه من القصيدة، ولمعرفة عدد الأبيات الفاصلة بين الأبيات المصرَّعة.

وفي هذا المطلب محاولة لرصد الظاهرة وإثبات بعض جوانبها المرتبطة بالنموذج وما أشبهه؛ لأنَّ بعض تفسيرات الظاهرة عامَّة لا ترتبط بنموذج معيَّن، وهذه سأثبتها في المطلب التالي.

نموذج (1) امرؤ القيس[35]:

1- أجارَتَنــا إنَّ الخُطُــوبَ تَنُــوبُ وإنِّي مقــيمٌ مــا أقــام عــسيبُ

4- أجارتَنا ما فات لــيس يــؤوبُ وما هو آتٍ في الزَّمــان قريــبُ

هذا النموذج قطعة مكونة من خمسة أبيــات، وقــد فــصل بــين البيتــين المصرعين ببيتين، والظاهرة هنا ليست منفصلة عن قِصر النفَس بسبب المــرض والمشارفة عن الموت، كما أنها ارتبطت بنهاية معنى في قوله:

3- فــإنْ تَــصِلِينا فالقرابــةُ بيننــا وإنْ تصرمِينا فالغريــبُ غريــبُ

ثم ابتداء معنى آخر في البيت الرابع، وتكرار التصريع ليس منفصلا عــن ظاهرة التكرار بشكل عام في القطعة، حيث تكرار النداء، وتكرار أسلوب الشرط.

نموذج (2) امرؤ القيس[36]:

1- غَشِيتُ دِيارَ الحــيِّ بــالبكراتِ فعارمــــة فبرقــــة العيــــرات

4- أعِنِّي على التهمامِ والــذكراتِ يَبِتنَ على ذي الهَــمِّ مُعْتكــرات

والتصريع في هذا النموذج أيضًا للفصل بين عنصرين من عناصــر بنــاء القصيدة: المقدِّمة الَّتي استغرقت ثلاثة أبيات، ثم صلب القصيدة الذي بدأ في البيت الرابع.

نموذج (3) امرؤ القيس[37]:

1- سما لك شَوْقٌ بعدما كان أقْــصَرَا وحلَّتْ سُلَيمَى بَطْنَ قوٍّ فعرعــرا

18- أَأسماءُ أمْسَى ودُّها قــد تغيَّــرا ستُبدلُ إنْ أبــدلتِ بــالودِّ آخَــرا

46- أرى أمَّ عمرٍو دمعها قد تحدَّرا بكاء على عمرٍو، وما كان أصْبَرَا

وفي هذا النموذج يبدو التصريع مقسِّمًا للأفكار الرئيــسة داخــل القــصيدة وفاصلا بين كلٍّ منها؛ لأن القصيدة طويلة بلغت أبياتها ستين بيتًــا، ولــذا تكــرر التصريع مرتين في وسطها.

نموذج (4) امرؤ القيس[38]:

1- أحارِ بنَ عمرٍو كــأنِّي خَمِــرْ ويَعدُو على المــرءِ مــا يــأتَمِرْ

5- تَرُوحُ مــنَ الحــيِّ أمْ تبتكِــرْ؟ ومــاذا عَلَيْــكَ بــأنْ تَنْتَظِــرْ؟

6- أمــــرحٌ خيـــامُهُمُ أمْ عُـــشَرْ؟ أم القلبُ فـــي إثـــرِهِمْ مُنْحَـــدِرْ؟

7- وفيمنْ أقامَ مـــن الحـــيِّ هِـــر؟ أم الظّاعِنُونَ بها فـــي الـــشّطرْ؟

وفي هذا النموذج ثلاثة أبيات مصرعة متتالية، ولنا أن نتساءل عن الـسبب لنجد الجواب في بنية القصيدة نفسها، فهي قـصيدة غنيـة بالموسـيقى الداخليـة، والتصريع واحد من وسائلها، إضافة إلى الترصيع وأشكال من التقـسيم الـداخلي للأبيات، كما في قوله:

13- فتــور القيـام قطيـعُ الكـلام تفتَّر عـن ذي غـروبٍ خَـصِرْ

14- كأنَّ المُـدام وصـوبَ الغمـام وريحَ الخُزامى ونـشرَ القُطْـرْ

وأبيات أخرى كثيرة.

كما يبدو التصريع هنا وكأنَّه إيثار للجمل القصيرة الَّتي تبدي لهفة الـشّاعر في تساؤلاته عن (هر) التي رام أن يخفيها وسط تساؤلات محيطة بها عن الرسول ومتى يذهب وكيف هي الخيام.

نموذج (5) امرؤ القيس[39]:

1- ألِمَّا على الرَّبع القَديم بعَسْعَـسا كأنِّي أنـادِي أو أكلِّـمُ أخْرَسـا

5- تَـأوَّبَني دائِـي القَـديمُ فغلَّـسا أُحاذِرُ أنْ يرتـدَّ دائِـي فأنكَـسا

وفي هذا النموذج يأتي التصريع في البيت الخامس من إجمالي أربعة عشر بيتًا هي عدَّة أبيات القصيدة، وفيه الفصل بين مقدمة القصيدة وصلبها بهذا الفاصل الموسيقي.

نموذج (6) امرؤ القيس[40]:

1- ألا عِمْ صَبَاحًا أيُّها الطّلَلُ البالِي وهلْ يَعِمَنْ مَن كان في العُصُرِ الخالِي؟

4- ديار لسَلمى عافيات بذي خالِ ألَـحَّ عليهـا كـلُّ أسْـحَمَ هطّـالِ

وفي هذا النموذج أتى التصريع معوِّضًا لطول الجملة في المطلـع، حيـث استعمل امرؤ القيس التكرار لإطالة جملة الشطر الثاني (وهل يعمـن)، فكررهـا مرتين في البيت الثاني والبيت الثالث، ولذا احتاج إلى التصريع في البيت الرابـع، وهذه الظاهرة العروضية لم تنفصل عن الظاهرة النحوية؛ حيث جاء بالابتداء فـي البيت الرابع (ديار لسلمى) وأخبر عنه بـ(عافيات).

نموذج (7) امرؤ القيس[41]:

1- حَيِّ الحمولَ بجانـبِ العَـزْلِ إذ لا يُلائِـمُ شـكلها شـكلِي

10- عَفَتِ الدِّيارُ فمـا بهـا أهْلِـي ولَوَتْ شَـموس بـشاشة البـدْلِ

20- إنِّي بِحَبْلِـكِ واصِـلٌ حبلِـي وبـريش نبلِـكِ رائـشٌ نبلِـي

وفي هذا النموذج جاء التصريع على صورتين:

الصورة الأولى في البيت العاشر؛ للفصل بين فكرتين من أفكار القصيدة.

والصورة الأخرى أيضًا للفصل بين غرضين، لكنها لا تخلـو مـن قيمـة إيقاعية هي إبطاء إيقاع القصيدة بجملتين قـصيرتين يمثلهمـا الـصدر والعجـز، والإبطاء معينٌ على تقوية التوكيد المعبَّر عنه بـ(إنَّ) وتنوين (واصل) للدلالة على المستقبل.

نموذج (8) امرؤ القيس[42]:

1- قفا نبكِ مِن ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقطِ اللوَى بينَ الدخُولِ فحوملِ

19- أفاطِمُ مَهْلاً بعضَ هذا التَّـدلُّلِ وإنْ كُنْتِ قد أزمعتِ صرمِي فأجمِلِي

46- ألا أيُّها اللّيلُ الطَّويلُ ألا انجـلِ بصُبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثَـلِ

وفي هذه القصيدة يأتي التصريع كالتنبيه مشيرًا إلى أهمِّيَّة البيت لدى الشاعر مِمَّا جعله يحتشد له وكأنه يبدأ قصيدة جديدة، فمرة من أجل اسـتعطاف محبوبتـه وحثها على الترفُّق به، وأخرى من أجل حثِّ الليل علـى الانكـشاف والتنحِّـي، ويُلاحظ في هذا النموذج أنَّ التصريع وسط القصيدة مقترن بالقول أو ما يـشبهه، فهو قرين الخطاب.

نموذج (9) امرؤ القيس[43]:

1- لِمَنْ طَلَلٌ أبـصرتُهُ فـشَجَانِي كخَطِّ زَبورٍ في عـسيبِ يمـانِ

13- تَمَتَّعْ مِنَ الـدُّنيا فإنَّـكَ فـاني من النَّشواتِ والنِّـساءِ الحِـسانِ

وهذا النموذج من النماذج الواضحة للظاهرة؛ لأن التصريع فيه حادث بتغيير في العروض لتوافق الضرب المحذوف، وفيه فصل حاد لتحويل مجرى القـصيدة من وصف الحصان في البيت الثاني عشر إلى وصف الحسان في البيـت الثالـث عشر وما يتبعه إلى نهاية القصيدة.

نموذج (10) لبيد بن ربيعة[44]:

1- أعاذِلَ قُومِي فاعذِلِي الآنَ أو ذَرِي فلستُ وإنْ أقصَرْتِ عنِّي بِمُقْصِرِ

28- فكائِن رأيتُ من بَهاءٍ ومَنْظَــرٍ ومفــتح قيــدٍ للأســيرِ المكفّــرِ

والتصريع هنا أيضا يبدو وكأنه إبطاء للإيقاع للتركيز على الصورة الشعرية (البهاء والمنظر)، مما استدعى التصريع واستلزمه.

نموذج (11) لبيد بن ربيعة[45]:

1- ألا تَسألانِ المَرْءَ ماذا يُحــاوِلُ أَنَحْبٌ فيُقضَى أمْ ضلالٌ وباطِــلُ

9- ألا كلُّ شيءٍ ما خلا الله باطِــلُ وكُــلُّ نَعــيمٍ لا مَحالــةَ زائِــلُ

وفي هذا النموذج يأتي التصريع لإبراز البيت وجعله على قدر من الأهمية؛ نظرا لأنه جار مجرى المثل، والتصريع هنا متآزر مع أداة التنبيه (ألا) لهذه الغاية.

نموذج (12) عنترة[46]:

1- نَفِّــسُوا كَرْبِــي وداوُوا عِلَلِــي وابرزوا لــي كــلَّ ليــثٍ بَطَــلِ

3- وإذا الموتُ بــدا فــي جَحْفَــلٍ فــــدَعُوني لِلقــــاءِ الجَحْفَــــلِ

والظاهرة هنا مرتبطة برد العجز على الصدر لزيادة الموسيقى في القصيدة.

نموذج (13) عنترة[47]:

1- حاربيني يـــا نائِبــاتِ اللَّيــالِي عن يَمِيني وتارةً عــن شِــمالِي

9- وإذا قامَ سُوقُ حَرْبِ العَــوالِي وتَلَظَّــى بالمُرهَفــاتِ الــصِّقالِ

وهنا يأتي التصريع ابتداء لمعنى جديد، ومساعد على إطالة جملــة الــشرط التي يأتي جوابها في البيت العاشر:

10 كنــتُ دَلاَّلَهــا وكــان ســناني تاجرًا يشتري النفــوس الغــوالي

نموذج (14) عنترة[48]:

1- هَلْ غادَرَ الشُّعراء منْ مُتَــرَدَمِ أم هلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْــدَ تَــوَهُّمِ

2- أعْياكَ رَسْمُ الــدَّارِ لــمْ يَــتَكَلَّمِ حَتَّى تَكَلَّــمَ كالأَصَــمِّ الأَعْجَــمِ

3- يا دارَ عَبْلَةَ بــالجَواءِ تَكَلَّمِــي وعِمِي صباحًا دارَ عَبْلَةَ واسْلَمِي

12- إنِّي عدانِي أنْ أزُورَكِ فاعْلَمِي ما قَدْ عَلِمْتِ وبَعْضَ ما لَمْ تَعْلَمِي

والتصريع في القصيدة متكرر في بدايتها بثلاثة أبيات متتالية، وهـذا يثيـر عدَّة تساؤلات:

- فهل تكرار التصريع هنا مقصودٌ من الشاعر لغاية موسيقية يراها تـستحق هذا الحشد؟
- أم القصيدة ذات مطلع واحد وجاء المطلعان الآخران من اختلاط الرواية أو انتحال الرواة؟

وليس ثمة دليل يرجِّح أحد الاحتمالين.

نموذج (15) عنترة[49]:

1- أرَى لِي كلَّ يومٍ مـعْ زَمـانِي ... عتابًا في البعـاد وفـي التَّـدانِي

7- فلمْ أمسِكْ بـسَمْعِي إذْ دعـانِي ... ولكـنْ قـدْ أبـانَ لـهُ لِـسانِي

والتصريع هنا لا يمكن فهمه بمعزل عن البيت السابق له، حيث يقول:

6- دعانِي دعوةً والخيـلُ تجـري ... فمـا أدري أباسـمي أم كنـاني؟

فافتتاح البيت السادس (دعاني) كان داعيا للشاعر لاسـتعماله فـي البيـت التالي، من باب التوسع في رد الأعجاز على الصدور، وكذلك مـن بـاب زيـادة التسجيع والقيم الموسيقية داخل القصيدة.

نموذج (16) عنترة[50]:

1- ذكَرْتُ صَبابتِي منْ بعدِ حِـينِ ... فعادَ لِيَ القـديمُ مـنَ الجُنـونِ

10- وما لي في الشَّدائدِ مِنْ مُعـينِ ... سِوَى قيس الَّـذي منهـا يقينِـي

ويبدو لي أن التصريع هنا ضرورة فنية أراد الشاعر منها إطالة الوقف بين الشطرين؛ ليأتي المعنى وكأنه تمَّ وانتهى في الشطر الأول بأنَّه ليس له معين، ثـم يأتي الاستثناء في الشطر الثاني ليؤكِّد المعنى ويقوِّيه.

نموذج (17) الأعشى الكبير[51]:

1- رحلتْ سُمَيَّة غـدوةً أجمالَهـا ... غَضْبَى عليكَ فما تقُولُ بدا لهـا؟

14- عَسْقًا وإرقالَ الهجيرِ ترى لَهـا ... خَدمًا تساقط بـالطَّريقِ نِعالَهـا

وفي هذا النموذج كان التصريع زيادة في موسيقية القصيدة.

نموذج (18) الأعشى الكبير[52]:

1- أتَهْجــــرُ غانِيـــــةً أم تُلِـــمْ؟ أم الحبـــلُ واهٍ بهـــا مُنْجَـــذِمْ؟

28- فأظْعَنْتَ وتـــركَ مـــنْ دارهِـــمْ ووترُكَ فـــي دارهِـــمْ لـــم يُقِـــمْ

في هذا النموذج يأتي التصريع وكأنه أداة إبطاء لإيقاع القصيدة للتركيز على صورة شعرية مقصودة لدى الشاعر؛ حيث جاء البيت (28) تصويرًا لنتيجة إغارة قيس على أعدائه وظفره بثأره، فاستحق أن يقسم البيت إلى شطرين لإبطاء الإيقاع وتوضيح الصورة.

نموذج (19) الأعشى الكبير[53]:

1- ودِّعْ هُريرَةَ إنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ وهَلْ تُطيقُ وداعًا أيُّها الرَّجُـلُ؟

23- لهُ رِدافٌ وجوزٌ مُفـأمٌ عَمِـلُ مُنَطَّقٌ بسِجالِ المــاءِ مُتَّـصِلُ

25- فَقُلْتُ للشَّرْبِ في "دُرْنى" وقدْ ثَمِلُوا: شيموا، وكيفَ يشيمُ الشَّاربُ الثَّمِلُ؟!

ويأتي البيت الثالث والعشرون بعد قوله في وصف السحاب:

22- يا مَن يرى عارضًا قد بتُّ أرْقُبُهُ مُنَطَّقٌ بسجال المـــاء متَّـصلُ

حيث أراد إبراز الصورة التي أراد إيضاحها لهذا السحاب من أنه (له ذيـل وسط، ممتلئ بالماء، دائم متصل) فاستعان بالتصريع لهذا الغرض.

أما في البيت الخامس والعشرين فيأتي التصريع داعِمًا للوقف قبـل مقـول القول.

نموذج (20) الأعشى الكبير[54]:

1- ألا قُــلْ لتيَّـــاك مــا بالُهـــا؟ ألِلبَيـــين تحـــدجُ أحمالُهــــا؟

34- أخٌ للحفيظـــــةِ حمَّالُهــــــا حـــــشودٌ عليهـــا وفعَّالُهــــا

ويأتي التصريع في هذا النموذج بعد بيت يقول فيه:

33- وإنَّ إياسًــــا متـــــى تدعُـــهُ إذا ليلـــــةٌ طـــــال بلبالُهــــا

وفي ظني أن التصريع هنا معوِّضٌ لطول الفصل بين اسم (إنَّ) وخبرهـا؛ حيث تأخَّر الجواب الوارد في (أخ للحفيظة)، فجاء التـصريع لتقـصير الجملـة وتعويض ذلك الفصل.

نموذج (21) الأعشى الكبير[55]:

1- إنَّ محــــلا وإنَّ مـــــرتَحَلا ... وإنَّ في السَّفر إذ مَـضَوا مَهَـلا

7- وقدْ رحلْـتُ المطـيَّ منـتخلا ... أزجـي ثِقـالاً وقلقـلاً وقـلا

10- ينضحُ بالبولِ والغُبـارِ علـى ... فخذيهِ نـضحَ العبديَّـةِ الجلـلا

16- أبيض لا يرهـبُ الهـزالَ ولا ... يقطـعُ رحْمًـا ولا يخـونُ إلا

17- يا خيرَ مَنْ يركبُ المطـيَّ ولا ... يشربُ كأسًا بكـفِّ مَـن بَخِـلا

وفي هذا النموذج أجد التصريع واقعٌ عفو الخاطر، لم يقصد إليه الشاعر ولكنَّه وقع اتِّفاقا، ومن المعروف أنَّ الأعشى كان يُعنى بموسيقية شعره، ولهذا فالتصريع هنا مُكسبٌ القصيدةَ مزيدًا من الموسيقى، وإن لم تكن له ضرورة دلالية.

نموذج (22) الأعشى الكبير[56]:

1- أقـصِرْ فكـلُّ طالـبٍ سـيمل ... إنْ لَمْ يكنْ على الحبيـبِ عـولْ

5- السَّارقات الطَّرفَ منْ ظَعَنِ الـ ... ـحَيِّ ورقـم دونهـا وكلـلْ

9- تخرجه إلى الكنـاسِ إذا الـ ... ـتجَّ ذبـاب الأيكـةِ الأطحـلْ

10- يرعى الأراكَ ذا الخباثِ وذا الـ ... ـمردِ وزهـرًا نبـتهنَّ خـضلْ

23- يعـلُّ منـه فـو قتيلـة بالـ ... إسفنطِ قـد بـات عليـهِ وظـلْ

29- متـى القتـودُ والفتـانُ بأل ... ـواحٍ شـدادٍ تحـتهنَّ عجـلْ

30- فيها عتادٌ إذ غدوت على الـ ... أمـر وفيهـا جـرأةٌ وقبـلْ

32- بات يقول بالكثيبِ مـن الـ ... ـغبيةِ أصبَح ليـلُ لـو يفعـلْ

36- أطلس طلاَّع النِّجادِ على الـ ... ـوحشِ غبـا مثـل القنـاةِ أزلْ

وقد ترددت في إثبات هذا الموضع نموذجًا لظاهرة التصريع وسط القصيدة؛ لأنه وإن كان تصريعًا في حساب العروض والموسيقى فهو على المستوى الدلالي ليس بتصريع، وهو أيضًا ممزوج بالتدوير من نوع (المدمج) [57] الـذي يخـتص بوقوع لام التعريف من الكلمة في آخر الصدر وبقية الكلمة في العجز[58].

وفي الحقيقة إن هذا النوع من التدوير سائغ أكثـر مـن غيـره؛ لأن (أل)

التعريف في حساب الصوت تأتي وكأنها "كلمة مستقلة ... فإن شطر الكلمة إلى قسمين لا يحس من خلال (أل)؛ حيث الموجود كلمتان لا كلمة واحدة"[59].

نموذج (23) النابغة الذبياني[60]:

1- نأت بسُعادَ عنك نوى شَطونُ فبانت والفؤادُ بها رهينُ

37- فبتُّ كأنَّني حرجٌ لعينُ نفاه النَّاسُ أو دنِفٌ طعينُ

وهذا النموذج هو الوحيد في شعر النابغة، ويأتي هذا البيت المصرع بعد قوله:

36- أتاني أنَّ داهيةً نآدَى على شحَطٍ أتاك بها مَيُونُ

وفائدة الإتيان به تقوية المعنى وتوكيده عن طريق الإتيان بجملتين قصيرتين موسيقيا يربطهما التصريع.

نموذج (24) عبيد بن الأبرص[61]:

1- أقفرَ من أهلِهِ ملحوبُ فالقطبيات فالذنوبُ

5- أرضٌ توارثها شعوبُ فكلُّ مَن حلَّها محروبُ

7- عيناك دمعُهما سَروبُ كأنَّ شأنيهما شَعيبُ

16- وكلُّ ذي غيبةٍ يؤوبُ وغائبُ الموتِ لا يؤوبُ

39- كأنَّها لقوةٌ طلوبُ تحنُّ في وكرها القلوبُ

وفي هذا النموذج يأتي التصريع فاصلا بين أجزاء القصيدة، متكررا على امتدادها؛ حيث بلغت عدة أبياتها خمسين بيتا، وإذا وضعنا في الحسبان ما رواه بعض العلماء من أنها قصيدة مرتجلة فربما يمكن تفسير التصريع هنا بكونه فاصلاً زمنيًا استعان به الشاعر على الوقوف بعد نهاية كل معنى، والتقاط الأنفاس واستجماع القوى للبدء في مقطع جديد بغرض جديد.

نموذج (25) عبيد بن الأبرص[62]:

1- أرقتُ لضوء برقٍ في نَشاصِ تلألأ في مُمَلاةٍ غِصاصِ

15- وباصَ ولاصَ من ملَصٍ مَلاصِ وحوتُ البحرِ أسودُ ذو مِلاصِ

وفي هذا النموذج أتى التصريع عن ولع للشاعر بموسيقية خاصة جعلته يكثر من الألفاظ المحتوية على حرف الروي (الصاد) في القصيدة.

نموذج (26) عبيد بن الأبرص[63]:

1- تحاولُ رسمًا من سُليمى دكادِكا خلاءً تعفّيــهِ الرِّيــاحُ ســواهِكا

7- ونحنُ قتلنا الأجــدلين ومالِكــا أعزّهمــا فقــدًا عليــك وهالِكــا

وفي هذا النموذج يأتي التصريع لعدة أمور:

1- منها مد الصوت بتفعيلة العَروض في قوله: (ومالكا)، زيادة في الفخر وكيد المخاطب.

2- ثم من أجل السكوت هنيهة قبل أن يُجهز على مخاطبه بقوله: (أعزهما فقدا عليك ...).

نموذج (27) عبيد بن الأبرص[64]:

1- ليسَ رسمٌ على الــدَّفين ببــالي فلِــوى ذروةٍ فجنبَــي أثــالِ

8- تلكَ عِرسي غَضبَى تُريدُ زِيالِي ألِبَــيْنٍ تُريــدُ أم لِــدلالِ؟

وهذا النموذج وارد على الغرض الأساسي من التصريع وسـط القـصيدة؛ حيث انتهت مقدمة القصيدة التي احتوت على وصف الرسوم والأطلال في قوله:

7- وظِبــاءٍ كــأنهنَّ أباريــ ــقُ لُجينٍ تحنو علــى الأطفــالِ

ثم بدأ غرض جديد هو بيان جفاء زوجته بذلك البيت المصرَّع.

نموذج (28) المثقب العبدي[65]:

1- أفــاطمُ قبــلَ بينِـكِ متّعينِــي ومنعكِ مــا ســألتُكِ أن تبينِــي

4- إذنْ لقطعتُهــا ولقلــتُ: بِينِــي كذلكَ أجتــوي مَــن يجتــوينِي

37- تقول إذا درأتُ لهــا وَضــينِي أهــذا دينُــهُ أبــدًا ودينِــي؟

ويمكن فهم التصريع في البيت الرابع بالنظر إلى سابقه، وهو قوله:

3- فــإنّي لــو تخــالفُني شــمالي خلافَكِ ما وصلتُ بهــا يمينــي

وهنا يُلاحظ أنَّ التصريع وارد في سياق جملة قوية، تستحق تقويتها صوتيًّا بهذا العنصر الموسيقي.

أما التصريع في البيت السابع والثلاثين فقد كان بمثابة التنبيه الصوتي إلــى

غرابة هذا المقطع الذي بدأه الشاعر، وهو الذي يتحدث فيه عن ناقته وكأنها تحاوره وتشتكي وتعبر عن سأمها الرحلة معه، وهو ممَّا أخذ عليه لإغراقه في المجاز.

نموذج (29) أوس بن حجر[66]:

1- ودِّع لميسَ وداعَ الصَّارمِ اللاَّحِي إذ فنكتْ في فسادٍ بعد إصلاحِ

6- هبَّت تلومُ وليستْ ساعة اللاحِي هلاَّ انتظرتِ بهذا اللَّومِ إصباحِي؟

12- إنِّي أرقتُ ولم تأرقْ معِي صاحِي لِمُستكِفٍ بعيدِ النَّومِ لوَّاحِ

وفي هذا النموذج يمثِّل التصريع مفصلاً من مفاصل القصيدة، حيث ينتهي وصف لميس في البيت الخامس ليبدأ وصف لومها في البيت السادس، وحين انتهى من هذا الغرض بدأ غرضا جديدا في البيت الثاني عشر.

نموذج (30) أوس بن حجر[67]:

1- صحا قلبُهُ عن سُكرِهِ فتأمَّلا وكان بذكرَى أمِّ عمرٍو موكَّلا

38- تخيّرنَ أنضاءً وركّبنَ أنصلا كجمرِ الغضا في يومِ ريحٍ تزيَّلا

والتصريع هنا بمثابة لفت الأنظار في وصف سهام الشاعر التي أعدها للحرب، حيث جاء بالعَروض المقفاة ليقف وقفة موسيقية يسيرة يبدأ بعدها الشطر الثاني بهذا التركيب القوي (كجمر الغضا).

نموذج (31) حاتم الطائي[68]:

1- حننتُ إلى الأجبالِ أجبالِ طيِّءٍ وحنَّت قلوصِي أن رأتْ سوطَ أحمَرا

19- وإنِّي كأشلاءِ اللِّجامِ ولن ترى أخا الحربِ إلاَّ ساهمَ الوجهِ أغبرا

وهذا النموذج فيه اختلاف بيِّن؛ لأن مطلع القصيدة غير مصرَّع، وهو النموذج الوحيد بهذا الشكل، وفي تفسيره أجد التصريع هنا معينًا على إبطاء إيقاع القصيدة للخروج من مقطع والدخول في آخر، وحيث يبدو التصريع في الغالب افتتاحًا فقد ورد هنا اختتامًا؛ لأن قبله:

18- وإنِّي لوهَّابٌ قُطوعي وناقتي إذا ما انتشيتُ، والكميتَ المصدَّرا

ثم جاء بالبيت المصرع لينهي المقطع ويدخل إلى مقطع آخر يبدأ بقوله:

20- أخو **الحرب** إن عـضَّت بــه **الحــربُ** عضَّها وإن شمَّرت عن ساقها الحربُ شمَّرا

نموذج (32) حاتم الطائي[69]:

1- أتعرفُ أطــلالاً وثوبًــا مهـدَّما كخطِّك فــي رقٍّ كتابًــا منمنمــا

13- ألا لا تلوماني علــى مــا تقـدَّما كفى بصروفِ الدَّهر للمرءِ محكما

ويُلاحَظ في هذا النموذج اقترانه بأداة التنبيه (ألا) كما سبق في النمــوذجين: (8)، (11)، بما يشير إلى قوة هذا الغرض (التنبيه) في تفسير ظــاهرة التـصريع وسط القصيدة.

المطلب الثاني

التحليل والتفسير

قبل أي تفسير للظاهرة، لا يمكن أن يُغفَل من أسبابها احتمالٌ واردٌ تفرضه طبيعة الشعر الجاهلي وروايته، وهو تلفيق الرواة بين قطعتين؛ إذ نُقل كثير من الشعر الجاهلي شفاهًا، والتلفيق والاختلاط في هذه الحالة أمور غير مستبعَدة.

ويلي التلفيق: نظم الشاعر للقصيدة على دفعات في أوقات مختلفة، فقد يبدأ كل مقطع بالتصريع وكأنه بداية قصيدة جديدة.

وأيضا قد تقع الظاهرة اتّفاقا لدى بعض الشعراء المطبوعين، من غير تكلف أو قصد إليها، كما في النموذج رقم (21) للأعشى الكبير.

وعدا ذلك فإن الغرض الأساس من هذه الظاهرة والذي لا يكاد يتخلّف في أيٍّ من نماذجها هو انتهاء غرض وابتداء آخر، وتقسيم الأفكار داخل القصيدة، والخروج من مقدمة القصيدة إلى صلبها، حيث يأتي التصريع وكأنه حد فاصل بين فكرتين من أفكار القصيدة، رغبةً من الشاعر في الإشارة إلى ذلك والتنبيه عليه.

وقد يكون الدافع إليه إحساس الشاعر بخفوت صوته وانتهاء دفعة معينة، فيبدأ مقطعًا جديدا مقترنا بالتصريع ليعطيه قوة صوتية.

أما الأغراض الأخرى المذكورة في الآثار الدلالية للظاهرة فهي أحكام إضافية لا تتعارض مع الغرض الأساس، وإنما تثريه وتحسنه.

وكذلك القول في إثراء الموسيقى الداخلية في القصيدة؛ حيث هو عام في كل نماذج تلك الظاهرة؛ لما سبق بيانه من بناء الشعر على الموسيقى والتسجيع والقوافي، واستحباب ذلك فيه وزيادتها في فنيته.

وإلى العناصر التي رسمتها للتحليل والتفسير، وهي: محددات ورود الظاهرة، والأحكام الخاصة بها، والظواهر التي لها ارتباط معها، وما يمكن استخراجه من دلالات فنية لها.

أولا: محددات ورود الظاهرة:

مما سبق عرضه من النماذج في المطلب السابق، تتضح لنا بعض الأمور المحيطة بهذه الظاهرة والتي تعدُّ محدِّدات لورودها، فمن ذلك:

1- التصريع في وسط القصيدة ظاهرة مختصة بالقصائد الطوال، التي يعتني بها الشاعر عناية خاصة، فليس التصريع وسط القصيدة واردًا في القطع التي تقل

عن سبعة أبيات، ولا في الأبيات التي قيلت ارتجالًا واقترنت بمناسبة أو حدث، إلا على جهة الندور كما في نموذج رقم (1) لامرئ القيس.

2- يندر أن تقع الظاهرة في البيت الثاني أو الثالث من القصيدة، حيث لم يقع ذلك إلا مرة واحدة في النموذج رقم (14) وهو معلقة عنترة، مما يجعل القول بندرته وجيهًا.

3- يغلب على هذه الظاهرة أن تقع في قصائد مبدوءة بالتصريع في مطلعها، حيث لم يشذ عن هذا الشرط إلا نموذج واحد هو النموذج رقم (31) للشاعر حاتم الطائي.

ثانيا: الأحكام الخاصة بها:

ليست لهذه الظاهرة أحكام واضحة يمكن عرضها، ولكن في تصور الإنشاد يبدو أن البيت المصرع وسط القصيدة يعامل معاملة مطلع القصيدة، لأنه أشبهه في بنائه فشاركه في أحكامه.

ثالثا: ظواهر فنية وسياقية ارتبطت بها:

يُلاحَظ من النماذج المعروضة في المطلب السابق أنَّ هذه الظاهرة ارتبطت ببعض الأمور الأخرى، ومن ذلك:

1- ردُّ العجُز على الصدر، كما هو واضح في النموذج رقم (12) لعنترة؛ حيث تأتي كلمة العَروض لتتكرر في الضرب، وهذا الأمر كما هو عنصر يزيد في الموسيقى فهو أيضًا عنصر ربط بالتكرار.

والربط يتضح أيضا في النموذج رقم (15) لعنترة؛ حيث كرر في البيت المصرع كلمة افتتاح البيت السابق له.

2- الخطاب والقول، حيث يأتي ما يدل على الخطاب أو القول في بيت، ثم يأتي تاليه مصرَّعًا، كما في نموذج رقم (8) من معلقة امرئ القيس، وربما أتى القول في الشطر الأول من البيت المصرع وأتى مقوله في الشطر الثاني، كما في نموذج رقم (19) للأعشى الكبير، ونموذج رقم (28) للمثقب العبدي.

3- أدوات التنبيه، وخاصة (ألا) منها، حيث تكرر هذا الارتباط في النموذج رقم (8) في معلقة امرئ القيس، والنموذج رقم (11) للبيد بن ربيعة، والنموذج رقم (32) لحاتم الطائي، وهذا الارتباط مشير إلى قيمة التصريع التنبيهية التي أنشأت هذا الارتباط.

4- التأكيد بـ(إنَّ)، حيث تكرر هذا الارتباط في النموذج رقم (7) لامرئ القيس، والنموذج رقم (14) لعنترة، والنموذج رقم (29) لأوس بن حجر، والنموذج رقم (31) لحاتم الطائي، ولا شك أن التأكيد يحتاج إلى جمل قصيرة أكثر من احتياجه إلى جمل طويلة، كذلك مقام الخوف والرهبة وما شاكل ذلك.

رابعا: الدلالة الفنية لها:

☒ من الدلالات الفنية لهذه الظاهرة: أنَّها تحوِّل البيت من جملة طويلة مكونة من شطرين متصلين إلى جملتين قصيرتين بينهما شبه انفصال، وذلك على عكس التدوير مثلا الذي يفرض كمال الاتصال بينهما.

وربما يكون من الشاعر إيثار للجمل القصيرة في قصيدته؛ لاحتياج بنيتها الفنية إلى ذلك، وهذا تتعدد أسبابه:

- فقد يكون بسبب قصر النَّفَس؛ للمرض والمشارفة على الموت، كما في نموذج رقم (1) لامرئ القيس.
- وقد يكون بسبب لهفة الشاعر مثلا في سؤاله وتعجُّله للجواب، والسائل المتلهِّف لا يُتوقَّع منه إطالة الكلام، كما في نموذج رقم (4) لامرئ القيس.
- وقد يكون الدافع إليه التعويض عن طول جملة أخرى وإحداث نوع من التوازن الموسيقي، كما بيَّنت في النموذج رقم (6) لامرئ القيس؛ حيث أطال المطلع عن طريق التكرار ليستغرق ثلاثة أبيات متتالية، فجاء بالبيت الرابع مصرَّعًا لتعويض ذلك الطول.

☒ ومن الدلالات المهمة أيضًا: إبطاء الإيقاع لتوضيح صورة ما في القصيدة، فتكون أشبه بالعدسة المقرِّبة التي لا تناسبها السرعة.

وإبطاء الإيقاع هنا ليس مرتبطًا بالتصريع بقدر ما هو مرتبط بقيمة الوقف بين الشطرين، وهذا ساعد عليه التصريع، ومما يبينه: النموذج رقم (7) لامرئ القيس، والنموذج رقم (10) للبيد بن ربيعة، والنموذج رقم (16) لعنترة، والنموذج رقم (18) للأعشى، والنموذج رقم (26) لعبيد بن الأبرض، وغيرها.

☒ ومنها: أنَّ البيت المصرع قد يكون للشاعر مزيد اهتمام به، فكأنَّه يؤكِّده بالتصريع ويضع تحته خطًّا؛ إذ لا شك أن البيت المصرع محل احتشاد من

الشاعر بأدواته الفنية، سواء كان في المطلع أو في وسط القصيدة، كما سبق اقترانه بالتنبيه.

- ☒ ومنها: أنَّه معين على استجماع القوى والتقاط الأنفاس، حيث يبدو التصريع فاصلاً زمنيًّا يساعد على ذلك، كما سبق توضيحه في النموذج رقم (24) لعبيد بن الأبرص.

خاتمة

الحمد لله الَّذي بنعمته تتمُّ الصالحات، وبعد...

فقد تمَّ هذا البحث بعون الله وتوفيقه، وأظهر عددًا من النتائج الجديرة بالتسجيل، والتوصيات المهمة.

فمن نتائج البحث:

- قدَّم البحث تصوُّرًا للعناصر التي تقوم عليها موسيقى الشعر، وهي: الصيغة، والتفعيلة، والسجع، والكم الوزني.
- وقدَّم ثلاثة أسباب مختصرة لأهمية القافية، هي: ارتباطها بالبيت الواقعة فيه صوتيًّا ونحويًّا، وإسلامها البيتَ إلى تاليه بمعنى صحيح، وكونها عنصر وقف لا يتخلَّف.
- وناقش ابنَ رشيق في تعليله للتصريع حين جعله تنبيهًا على أنَّ النصَّ شِعر موزون؛ حيث قدَّم فرضية أنَّ ذلك يأتي تاليًا لطريقة الإلقاء.
- وقدَّم إحصاءً للنماذج الواردة في العينة، واتَّضح منها أن امرأ القيس هو رائد هذه الظاهرة، وديوان النابغة الذبياني أقل الدواوين احتواء عليها.
- وذكر من أسباب حدوث الظاهرة: تلفيق الرواة بين قطعتين، أو نظم الشاعر القصيدةَ على دفعات في أوقات مختلفة.
- وبيَّن من محدِّدات ورود الظاهرة: أنها مختصة بالطوال من القصائد، ولا تقع قبل ثلاثة أبيات على الأقل من بداية القصيدة، ومن النادر أن تقع في قصيدة غير مبدوءة بالتصريع.
- وأبان البحث عن التصوُّر الإنشادي لهذه الظاهرة، فرجَّح معاملة البيت المصرَّع في وسط القصيدة معاملة المطلع.
- كما أفصح البحث عن ظواهر وأحكام ارتبطت بالتصريع وسط القصيدة، منها: رد العجز على الصدر، والخطاب أو القول، وأدوات التنبيه، والتأكيد بـ(إنَّ).
- وأوضح من الدلالات الفنية للظاهرة: تحويلها البيتَ إلى جملتين قصيرتين بينهما شبه انفصال، وهذا قد يقصده الشاعر بسبب قصر النفَس والمرض، أو بسبب اللهفة في السؤال وتعجُّل الجواب، أو تعويضًا عن طول جملة

أخرى، ومنها أيضًا إبطاء الإيقاع لتوضيح صورة شعرية، واستجماع القوى والتقاط الأنفاس، والاهتمام بالبيت المصرع وتأكيد أهميته.

ومن توصيات البحث:

- يُوصي الباحث أن تُوضع هذه الظاهرة في الحسبان لدى دراسة نصوص الشِّعر، فمن غير شكٍّ أن لها أثرها في معنى النص ودلالته، وهي عميقة الجذور في بنيته الموسيقية المرتبطة بلفظه ومعناه.

وبعد، فإذا كانت الدراسات اللغوية النظرية تنطلق من مبادئ ثابتة وقواعد تشبه المسلَّمات الرياضية؛ فإن الدراسات التطبيقية ذات الصلة بالعمل الإبداعي لا تستطيع أن تصل إلى هذا ولا تدَّعيه؛ فليس لنا من تحليل الإبداع إلا شرف المحاولة، وتلمُّس السبيل، أمَّا ادِّعاء الوصول إلى كنه وحقيقة ثابتة فأمرٌ تنفيه طبائع الأشياء.

والحمد لله أوَّلاً وآخرًا،،،

قائمة المصادر والمراجع

1- ابن الأبرص، عبيد، ديوان عبيد بن الأبرص، بيروت، دار الكتاب العربي، 1414هـ – 1994م.

2- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية.

3- الإربلي، أبو الحسن علي بن عثمان ت670، القوافي، تحقيق عبد المحسن فراج القحطاني، الرياض، الشركة العربية للنشر والتوزيع، 1997م.

4- الجيار، د. مدحت، موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات ، ط3 القاهرة، دار المعارف، 1995م.

5- ابن حجر، أوس، ديوان أوس بن حجر، تحقيق د. محمد يوسف نجم، ط3 بيروت، دار صادر، 1399هـ – 1979م.

6- الذبياني، النابغة، ديوان النابغة الذبياني، ط2 بيروت، دار المعرفة، 1426هـ – 2005م.

7- الشاعر، د. صالح، شعر محمد مهدي الجواهري، دراسة نحوية نصية، ط1 القاهرة، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، 2009م.

8- الطائي، حاتم، ديوان حاتم الطائي، بيروت، دار صادر، 1401هـ ، 1981م.

9- العامري، لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة، ط1 بيروت، دار المعرفة، 1425هـ – 2004م.

10- عبد اللطيف، د. محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1410هـ – 1990م.

11- العبدي، المثقب، ديوان المثقب العبدي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، القاهرة، معهد المخطوطات العربية، 1391هـ – 1971م.

12- العبسي، عنترة بن شداد، ديوان عنتر، بيروت، مطبعة الآداب، 1893م.

13- القيرواني، ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط5، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، 1401ه – 1981م.

14- ابن قيس، ميمون، ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، تحقيق د. محمد محمد حسين، ط7 بيروت، دار الرسالة، 1403هـ – 1983م.

15- الكندي، امرؤ القيس بن حجر، ديوان امــرئ القــيس، ط2، بيــروت، دار المعرفــة، 1425هـ - 2004م.

16- المرزباني، محمد بن عمران، الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء، القاهرة، جمعيــة نشر الكتب العربية، 1343هـ.

17- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط2، بغداد، مكتبة النهضة، 1965م.

18- ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، ط2، بيروت، دار إحياء التــراث العربــي ومؤسسة التراث العربي ، 1417ه - 1997م.

19- كشك، د. أحمد، التدوير فى الشعر، دراسة فى النحــو والمعنــى والإيقــاع، القــاهرة، 1410هـ ، 1989م.

20- يونس، د. علي، النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد، ط1 القــاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.

الهوامش:

(1) القيرواني، ج 1 ص174.
(2) السابق، ج 1 ص134.
(3) الشاعر، 2009م، ص160.
(4) يونس، 1985م، ص9.
(5) ابن جعفر، ص178.
(6) المرزباني، ص25.
(7) القيرواني، ج 1 ص140.
(8) ورد في لسان العرب (خ ز م): وقد يأتي الخَزْمُ في أول المِصْرَاع الثاني؛ أنشد ابن الأعرابي:

بل بُرَيْقاً بِتُّ أرْقُبُهُ بَلْ لا يُرى إلا إذا اعْتَلَما

فزاد (بَلْ) في أول المصراع الثاني، وإنما حقُّه: بل بُرَيْقاً بِتُّ أرقبه، لا يُرى إلا إذا اعْتَلَما، وربما اعْتَرَضَ في حَشْوِ النصف الثاني بين سَبَبٍ ووَتِدٍ، كقول مَطر بن أشْيَمَ:

الفَخْرُ أوَّلُهُ جَهْلٌ، وآخره حِقْدٌ إذا تُذُكِّرَتِ الأقوالُ والكَلِمُ

فـ(إذا) هنا معترضة بين السبب الآخر الذي هو (تَفْ) وبين الوتد المجموع الذي هو (عِلُنْ).

وقد زادوا الواو في أول النصف الثاني في قوله:

كُلَّما رابَكَ مِنِّي رائبٌ ويَعْلَمُ العالِمُ مِني ما عَلِمْ

وزادوا الباء، قال لبيد:

والهَبانِيقُ قِيامٌ مَعَهُمْ بكُلِّ مَلْثومٍ، إذا صُبَّ هَمَل

وزادوا ياء أيضاً؛ قالوا:

يا نَفْسِ أكْلاً واضْطِجاعاً يا نَفْسِ لسْتِ بخالِدَه

والصحيح: يا نفس أكْلاً واضطجاعاً، نَفْسِ لسْتِ بخالده، وكقوله:

يا مَطَرُ بن ناجية بن ذِرْوَةَ إنني أُجْفَى، وتُغْلَقُ دوننا الأبْوابُ

وقد يكون الخَزْمُ بالفاء، كقوله:

فَنَرُدّ القِرْنَ بالقِرْنِ صَرِيعَيْنِ رُدافى

فهذا من الهَزَجِ، وقد زيد في أوله حرف؛ وخَزَمُوا بـ(بَلْ)، كقوله:

بل لم تَجْزَعُوا يا آلَ حُجْرٍ مَجْزَعا

وبـ(هل)، كقوله:

هَل تَذكُرُونَ إذْ نُقاتِلُكُمْ إذ لا يَضُرُّ مُعْدِماً عَدَمُهْ

وخَزَمُوا بـ(نَحْنُ)، قال:

نَحْنُ قَتَلْنا سَيِّدَ الخَزْرَ ج سَعْدَ بن عُبادَهْ

ونظير الخَزْمِ الذي في أول البيت ما يُلْحِقُونَهُ بعد تمام البناء من التَّعدِّي والمُتَعَدِّي، والغُلُوّ والغالي.

(9) الجيار، 1995، ص105.
(10) السابق، ص106.
(11) ابن جعفر، ص69، 70.

(12) السابق، ص167.
(13) الملائكة، 1965م، من ص182 إلى ص186.
(14) السابق، نفسه.
(15) السابق، نفسه.
(16) السابق، نفسه.
(17) عبد اللطيف، 1990م، من ص26 إلى ص28.
(18) السابق، نفسه.
(19) السابق، نفسه.
(20) السابق، نفسه.
(21) السابق، نفسه.
(22) الشاعر، 2009م، ص33.
(23) السابق، نفسه.
(24) السابق، نفسه.
(25) السابق، نفسه.
(26) القيرواني، ج 1 ص174.
(27) ابن جعفر، ص181.
(28) القيرواني، ج 1 ص176.
(29) ابن جعفر، ص89، 90.
(30) السابق، ص86.
(31) القيرواني، ج 1 ص178 وما بعدها.
(32) السابق، ج 1 ص173.
(33) السابق، ج 1 ص175.
(34) كشك، 1989م، ص28.
(35) الكندي، ص83.
(36) السابق، ص85.
(37) السابق، ص93، ص94، ص97.
(38) السابق، ص105.
(39) السابق، ص111، ص112.
(40) السابق، ص135.
(41) السابق، ص142.
(42) السابق، ص21، ص32، ص49.
(43) السابق، ص158.
(44) العامري، ص44، ص46.
(45) السابق، ص84، ص85.
(46) العبسي، ص59.
(47) السابق، ص71.

(48) السابق، ص80.
(49) السابق، ص89، ص90.
(50) السابق، ص91.
(51) ابن قيس، ص27.
(52) السابق، ص35، ص37.
(53) السابق، ص55، ص57.
(54) السابق، ص163، ص167.
(55) السابق، ص233، ص235.
(56) السابق، ص275، 277، 279.
(57) القيرواني، ج1، ص177، وقد ذكره مع (المداخل) على أنهما مصطلحان معبران عن التدوير.
(58) الإربلي، ص213.
(59) كشك، ص140، 141.
(60) الذبياني، ص116، ص119.
(61) ابن الأبرص، ص19، ص20، ص22، ص25.
(62) السابق، ص72، ص74، باص: هرب، لاص: حاد، الملص: الزلق، ملاص: تخلص وانفلات.
(63) السابق، ص86، ص87.
(64) السابق، ص95، ص96.
(65) العبدي، ص136، ص141، ص195.
(66) ابن حجر، ص13، ص14، ص15، وقد نُسبت إلى عبيد بن الأبرص.
(67) السابق، ص82، ص90.
(68) الطائي، ص47.
(69) السابق، ص79.
(70) القيرواني، ج 1 ص174.
(71) السابق، ج 1 ص134.
(72) الشاعر، 2009م، ص160.
(73) يونس، 1985م، ص9.
(74) ابن جعفر، ص178.
(75) المرزباني، ص25.
(76) القيرواني، ج 1 ص140.
(77) ورد في لسان العرب (خ ز م): وقد يأتي الخَزْمُ في أول المِصْراع الثاني؛ أنشد ابن الأعرابي:

بل بُرَيْقاً بِتُّ أرْقُبُهُ   بَلْ لا يُرى إلا إذا اعْتَلَما

فزاد (بَلْ) في أول المصراع الثاني، وإنما حقُّه: بل بُرَيْقاً بِتُّ أرقبه، لا يُرى إلا إذا اعْتَلَما، وربما اعْتَرَضَ في حَشْوِ النصف الثاني بين سَبَبٍ ووَتِدٍ، كقول مَطَر بن أَشْيَم:

الفَخْرُ أوَّلُهُ جَهْلٌ، وآخره   حِقْدٌ إذا تُذُكِّرَتِ الأقوالُ والكَلِمُ

فـ(إذا) هنا معترضة بين السبب الآخر الذي هو (تَفْ) وبين الوتد المجموع الذي هو (عِلُنْ).

وقد زادوا الواو في أول النصف الثاني في قوله:

كُلّما رابَكَ مِنِّي رائبٌ ويَعْلَمُ العالِمُ مِني ما عَلِمْ

وزادوا الباء، قال لبيد:

والهَبانيقُ قِيامٌ مَعَهُمْ بكُلِّ مَلْثومٍ، إذا صُبَّ هَمَلْ

وزادوا ياء أيضاً؛ قالوا:

يا نَفْس أكْلاً واضْطِجاعاً يا نَفْس لَسْتِ بخالِدَه

والصحيح: يا نفس أكْلاً واضطجاعاً، نَفْس لَسْتِ بخالده، وكقوله:

يا مَطَرُ بن ناجية بن ذِرْوَةَ إنني أُجْفَى، وتُغْلَقُ دوننا الأبْوابُ

وقد يكون الخَزْمُ بالفاء، كقوله:

فَتَرُدّ القِرْنَ بالقِرْنِ صَرِيعَيْنِ رُدافى

فهذا من الهَزَجِ، وقد زيد في أوله حرف؛ وخَزَمُوا بـــ(بَلْ)، كقوله:

بل لم تَجْزَعُوا يا آل حُجْرٍ مَجْزَعا

وبـــ(هل)، كقوله:

هَل تَذكُرُونَ إذْ نُقاتِلُكُمْ إذ لا يَضُرُّ مُعْدِماً عَدَمُهْ

وخَزَمُوا بـــ(نَحْنُ)، قال:

نَحْنُ قَتَلْنا سَيِّدَ الخَزْرَ ج سَعْدَ بن عُبادَهْ

ونظير الخَزْمِ الذي في أول البيت ما يُلْحِقُونَهُ بعد تمام البناء من التَّعدِّي والمُتَعَدِّي، والغُلُـــوّ والغالي.

(78) الجيار، 1995، ص105.
(79) السابق، ص106.
(80) ابن جعفر، ص69، 70.
(81) السابق، ص167.
(82) الملائكة، 1965م، من ص182 إلى ص186.
(83) السابق، نفسه.
(84) السابق، نفسه.
(85) السابق، نفسه.
(86) عبد اللطيف، 1990م، من ص26 إلى ص28.
(87) السابق، نفسه.
(88) السابق، نفسه.
(89) السابق، نفسه.
(90) السابق، نفسه.
(91) الشاعر، 2009م، ص33.
(92) السابق، نفسه.
(93) السابق، نفسه.
(94) السابق، نفسه.
(95) القيرواني، ج 1 ص174.
(96) ابن جعفر، ص181.

(97) القيرواني، ج 1 ص176.
(98) ابن جعفر، ص89، 90.
(99) السابق، ص86.
(100) القيرواني، ج 1 ص178 وما بعدها.
(101) السابق، ج 1 ص173.
(102) السابق، ج 1 ص175.
(103) كشك، 1989م، ص28.
(104) الكندي، ص83.
(105) السابق، ص85.
(106) السابق، ص93، ص94، ص97.
(107) السابق، ص105.
(108) السابق، ص111، ص112.
(109) السابق، ص135.
(110) السابق، ص142.
(111) السابق، ص21، ص32، ص49.
(112) السابق، ص158.
(113) العامري، ص44، ص46.
(114) السابق، ص84، ص85.
(115) العبسي، ص59.
(116) السابق، ص71.
(117) السابق، ص80.
(118) السابق، ص89، ص90.
(119) السابق، ص91.
(120) ابن قيس، ص27.
(121) السابق، ص35، ص37.
(122) السابق، ص55، ص57.
(123) السابق، ص163، ص167.
(124) السابق، ص233، ص235.
(125) السابق، ص275، 277، 279.
(126) القيرواني، ج1، ص177، وقد ذكره مع (المداخل) على أنهما مصطلحان معبران عن التدوير.
(127) الإربلي، ص213.
(128) كشك، ص140، 141.
(129) الذبياني، ص116، ص119.
(130) ابن الأبرص، ص19، ص20، ص22، ص25.

(131) السابق، ص72، ص74، باص: هرب، لاص: حاد، الملص: الزلــق، مــلاص: تخلــص وانفلات.
(131) السابق، ص86، ص87.
(132) السابق، ص95، ص96.
(133) العبدي، ص136، ص141، ص195.
(134) ابن حجر، ص13، ص14، ص15، وقد نُسبت إلى عبيد بن الأبرص.
(135) السابق، ص82، ص90.
(136) الطائي، ص47.
(137) السابق، ص79.